

Usos de ideografías andinoamerindias en barrio Güemes de la ciudad de Córdoba: imaginarios, interacciones y contactos culturales en clave local-regional

ESTARELLAS, Natalia / Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Centro de Producción e Investigación en Artes (UNC, CePIA), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) – nestarellas@unc.edu.ar

Eje 3. La resignificación contemporánea de las imágenes del pasado

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: resignificación – visual – transterritorial – transhistórica – amerindia

Resumen

El análisis de la emergencia recurrente de usos de ideografías de matriz andino amerindio (IMAA) en el Barrio Güemes (BG) de la Ciudad de Córdoba durante el 2015 al 2019, de parte de agentes culturales y de instituciones, da cuenta de la convergencia de las múltiples variables que promueven su aparición en el marco de los contactos culturales y los procesos de resignificación y resemantización que suceden en el contexto de estudio. Estas emergencias permiten la interpretación y el análisis de las condiciones de circulación y producción de dichas imágenes desde su contexto específico de circulación pública en el cual adquieren significación. La observación de interacciones y contactos culturales entre el actual BG del 2015 al 2019 con las culturas andinas contemporáneas y los imaginarios locales que estos evocan sobre las culturas andinas de la antigüedad (en un arco temporal que se proyecta a tiempos pre-coloniales), son fundamentales para comprender —desde la sociología de la imagen— la yuxtaposición de sintagmas visuales e imaginarios, manifestaciones estéticas y reelaboraciones simbólicas. Esto afirma a su vez, la existencia de una conciencia temporal evocada por memorias visuales de larga proyección histórica reactivadas en cada nueva coyuntura que las recuerda.

Discursivas visuales públicas

El análisis de la emergencia recurrente de usos de ideografías de matriz andino amerindio (IMAA) en el Barrio Güemes (BG) de la Ciudad de Córdoba durante el 2015 al 2019, de parte de agentes culturales y de instituciones, da cuenta de la convergencia de las múltiples variables que promueven su aparición en el marco de los contactos culturales y los procesos de resignificación y resemantización que suceden en el contexto de estudio. La puesta cultural del barrio Güemes de la ciudad de Córdoba orbita alrededor de la zona de

influencia que irradian un conjunto de ferias «artesanales»¹ del barrio (en torno a las que surgen y exponen agrupaciones diversas). Alrededor del Paseo de las Artes específicamente, se fueron incorporando ferias diversas que propiciaron el desarrollo a lo largo del tiempo de un particular circuito que, en su interacción con una serie de instituciones en torno a la gestión cultural y el turismo, caracterizan la escena cultural del barrio durante el período de estudio.

Estas emergencias permiten la interpretación y el análisis de las condiciones de circulación y producción de dichas imágenes desde su contexto específico de circulación pública en el cual adquieren significación. En este sentido la presente ponencia propone abordar imágenes específicas desde una perspectiva situada que permita visualizar las vinculaciones que las mismas mantienen tanto con sus soportes materiales, como con los agentes, instituciones y los flujos relacionales donde se inscriben configurando sentidos. Entendidas como *discursivas visuales públicas*, las manifestaciones con IMAA activadas en su capacidad interpeladora y social, resultan fundamentales para comprender la escena contextual del barrio en el período estudiado, a través de la visualización de la emergencia a modo de reincidencias y supervivencias —en términos de imaginarios— de itinerarios relacionados con procesos de larga proyección histórica. En este sentido, los usos de IMAA en BG serán observados en su dimensión estético-política, ligando sucesos, coyunturas y grandes procesos históricos, desde una lectura donde convergen los antecedentes socio culturales del barrio con su actualidad, en el marco de una historia local de larga duración (Chartier, 2005).

No obstante, al tener en cuenta la distancia geográfica del contexto de estudio respecto de la región andina (y las matrices simbólico-culturales que desde allí emergen) se torna central por ende, la consideración de diferentes dimensiones de contacto, tanto material como simbólico, entre dicha región con la Ciudad de Córdoba y de manera específica con Barrio Güemes. Por subsiguiente, en los múltiples usos de las IMAA en BG se considerará la apreciación de dichas relaciones materiales y simbólicas desde diferentes niveles o dimensiones relacionadas, observadas desde una conjunción teórica de diferentes autores. Por un lado, se trabajará la noción de «contacto cultural» facilitada por Agüero (2010, p.10) desde una perspectiva histórica braudeliana. Desde las artes visuales contemporáneas se remitirá a las nociones de «zonas de contacto» (Pratt, 2011 en Giunta,

¹ Forma enunciativa que vincula el concepto con la matriz epistémica colonial de donde surge, matriz moderna que «separa» las artes según una noción de funcionalidad que discrimina entre el orden utilitario o «únicamente» estético. Sobre la funcionalidad se construyó el carácter binario de la división moderna de las «artes menores» y las «artes mayores o bellas artes». Esta noción de funcionalidad como un presupuesto de veracidad normativo de las artes, se fundamenta en una interpretación de la obra como objeto «a cultural». Es en tanto objeto que puede apreciarse su carácter utilitario y este carácter es considerado «universal», en la medida que no se dimensiona que tanto modos, formas y usos dependen en sí mismos de la agencia cultural y el contexto simbólico en el que se inscribe.

2020) y de «campos de simultaneidades» aportadas por Giunta (2020). Las mismas, se observarán a partir de su activación desde su circulación pública, considerando que éstas pueden ser contingentes entre sí.

Con «contactos culturales» se hará referencia a la circulación material de bienes culturales entre centros de diferente naturaleza, entendidos como relativos desde una perspectiva braudeliana, donde los mapas de interacción son cambiantes y pueden presentarse en ciclos. Las «zonas de contacto» remiten —según Pratt en Giunta (2020)— a las relaciones materiales entabladas a través de lógicas de poder asimétricas y coloniales, cuestiones que nos permiten vincular dicho nodo con condicionamientos configurados desde la «colonialidad del poder» (Quijano, 2014; Dussel, 2000, 2015) que emergen en situaciones y hechos estéticos locales. Las zonas de contacto se apreciarán de forma amplia, considerando las relaciones propuestas por las imágenes a través de asociaciones o vinculaciones técnicas, sintagmáticas, semánticas o simbólicas, que emergen en forma de «huellas» posibles de visualizar en manifestaciones estéticas, las cuales fueron promovidas a través de interacciones que puede darse de forma indirecta. Estas huellas, pueden encontrarse en las múltiples formas del quehacer artístico en el propuesto espacio público, que van desde prácticas estéticas performativas y efímeras hasta producciones materiales de variados formatos y soportes, tanto emplazados como objetuales. Las mismas pueden presentarse de variadas formas e interacciones, siendo las más recurrentes en formas de citas, *linkeos*, parodias y referencias que promueven en términos interpretativos, diálogos, asociaciones, interconexiones y superposiciones de sentido. Los campos de simultaneidades, por otro lado, se refieren a las manifestaciones estéticas que dialogan y se relacionan entre sí, a partir de compartir un horizonte cultural común (Kusch, 2016, 2015, 1976; Giunta, 2020).²

Como objetivo general la presente ponencia busca articular los usos de IMAA en barrio Güemes entre los años 2015 y 2019 a la luz de hechos sociales y políticos específicos, de escala local, nacional y regional. A su vez busca promover interpretaciones sobre dichos usos y sus nuevas puestas de sentido a partir de apreciar la potencia latente que activan dichas imágenes por medio de la apertura de las «reservas de significación» (Escobar 2021, p. 23) que prácticas artísticas e imágenes contienen y el impacto que dichos reservorios pueden promover en su circulación pública. De forma hipotética la propuesta plantea que dichas manifestaciones buscaron impactar y producir efectos sobre la realidad, en el marco de proyectos de realización de imaginarios sociales, políticos e ideológicos culturales y entendiendo a los mismos en términos proyectivos. En esta línea, los enunciados artísticos y políticos trazan cartografías relacionales, geografías simbólicas

² consideración que actualmente adquiere particular dimensión por los flujos translocales que hoy activan las tecnologías más mediáticas.

(Agüero, 2017) y afectivas (Depetris Chauvín, 2019) entre lo visible y lo que puede ser enunciado, sus modos de ser, hacer y decir en propuestas que buscan definir «regímenes de intensidad sensible» (Rancière 2014, p.62).

La pertinencia del espacio público como foco de observación responde a su capacidad de «puente» (Goerlik, 2008, p. 34) para apreciar desde puestas prácticas y relacionales, dimensiones políticas, urbanas y societales, que inciden en las prácticas artísticas. Este, en línea con una perspectiva no autonómica de los procesos artísticos, permite contextualizar usos, interpretaciones, formas de percibir y de experimentar, inmersas de forma convergente, en *tramas de significaciones locales* (Geertz, 1983; Zablosky, 2010). En este marco, siguiendo a Goerlik (2002) el espacio público se configura como el lugar donde la ciudadanía se activa, se construye y se ejerce. Pero además «lo público es producto de desigualdades, exclusiones y conflictos» (Segura, 2013, pp. 23) cuyas relaciones remiten al problema de la accesibilidad y la diversidad. Esta afirmación respecto a nuestro objeto de estudio, situado en el espacio público y que proviene de matrices culturales configuradas en subalternidad respecto a las estéticas hegemónicas occidentales, en contingencia a los planteos de Rancière (2014) *respecto al reparto de lo sensible*, transparenta la íntima relación entre estética y política.

Por dichas razones, se realizará un desarrollo del contexto, en un arco interrelacionado con los antecedentes socioculturales del barrio, con el objetivo de visualizar emergencias y nodos que activan, a través de vehículos visuales y materiales significantes —transhistóricos, transterritoriales y transemióticos—, antiguas y profundas tramas de significación. Estas tramas de significación, junto a situaciones nuevas, productoras de desbordes significantes (Escobar, 2021) disrumpcionan la lógica teleológica (Didi-Huberman, 2018; Moxey, 2016) de la temporalidad promovida por la historia del arte tradicional en clave moderna eurooccidental y permite la visualización local de otras cronologías y relaciones simbólicas (Rivera Cusicanqui, 2010). La observación de las interacciones y contactos culturales entre el actual BG del 2015 al 2019 con las culturas andinas contemporáneas y los imaginarios locales que estos evocan sobre las culturas andinas de la antigüedad (en un arco temporal que se proyecta a tiempos pre-coloniales), son fundamentales para comprender —desde la sociología de la imagen (Rivera Cusicanqui, 2010; 2015)— la yuxtaposición de sintagmas visuales e imaginarios, manifestaciones estéticas y reelaboraciones simbólicas. Esto afirma a su vez, la existencia de una conciencia temporal evocada por memorias visuales de larga proyección histórica que se reactivan en cada nueva coyuntura que las recuerda.

A su vez, desde una perspectiva macro histórica regional, hay una tradición de circuitos y contactos culturales de Córdoba con la cultura andina material desde épocas coloniales, asociado al sistema de economía colonial (Assaudourían, 1982; Page, 2007;

Agüero, 2017) que puede remontarse inclusive a épocas pre-coloniales, propiciados por el Horizonte cultural Tiwanaku- Huari primero y posteriormente por el Horizonte tardío incaico (Kusch, [1971] 2015; Lorandi, 2000a, 2000b; Rex González, 1974/2007; 1980). Este circuito encuentra una nueva vigencia durante el período jesuita colonial a través del camino «Real» al Alto Perú (Jáuregui & Penhos, 1999). Durante el siglo XIX, la «Plaza de las carretas» de Pueblo Güemes³ (plaza localizada donde actualmente se emplaza la feria artesanal «Paseo de las Artes») era el sitio de intercambio y adquisición de las mercancías llegadas del noroeste argentino (NOA) y de la región cuyana.

Es fundamental tener en cuenta además que, durante épocas pre-coloniales, las poblaciones locales indígenas del NOA, de la región cuyana y de las zonas periféricas a éstas⁴ que mantenían relaciones de influencia, intercambio y tributación⁵ con el incanato,⁶ se encontraban en una posición de subalternidad respecto a éste, y atravesaron un proceso de transculturación que impactó de manera fundamental en sus sistemas visuales particulares (Rex González, 1974/2007; 1980). Las poblaciones locales indígenas y mestizas del noroeste argentino durante el siglo XVI, de la región cuyana y de las zonas periféricas, no percibirían en términos horizontales los simbolismos andinos al pertenecer a sistemas culturales subalternos que se resistieron en gran medida a la hegemonía incaica prehispánica (Lorandi, 2000b; Sorendeguer, 1999).⁷ Pero, en pleno siglo XVII, la autonomía diaguita calchaquí del NOA durante las «rebeliones calchaquíes» y sus décadas de resistencia, propició la afluencia en dicha región de numerosas migraciones de poblaciones altiplánicas que resistían la explotación de las ciudades virreinales y del sistema colonial (Lorandi, 2000b). Durante esas migraciones, se produce una vigorización de influencias e intercambios simbólicos de la visualidad y cosmogonías andinas relacionadas al incanato. La memoria del Tawantinsuyu, para las poblaciones anexadas, que representaba subalternidad en épocas prehispánicas, durante el siglo XVII, era símbolo de memoria y resistencia de unas de las grandes naciones indígenas. En este marco podemos afirmar que lo que representó subalternidad en cierto momento histórico, implicó resistencia en otro. Esta pendulación y variación de los contactos culturales y las significaciones según

³ Anterior denominación de Barrio Güemes. Este barrio se ha llamado, El abrojal, Pueblo Nuevo y Pueblo Güemes.

⁴ Donde situamos a la actual Córdoba, los llanos riojanos y Santiago del Estero.

⁵ En este sentido debemos dimensionar que estaban en una posición de subalternidad respecto al incanato.

⁶ Hay divergencias entre autores/ investigadores al respecto. Hay quienes plantean que fue resultado de una subyugación de tipo militar-expansionista del incanato, y otros que plantean que fue una anexión conveniente — buscada/consentida— por medio de alianzas.

⁷ En este sentido se debe dimensionar, como afirma Sorendeguer (1999) desde una perspectiva gramsciana, que aquello que sobrevive visualmente se deba probablemente a su configuración cultural hegemónica, no solo como cultura dominante sino también en términos de grupo y clase social dominante. Por ende, la sobrevivencia de cierto tipo iconográfico transparenta esta condición e implica el detrimento u olvido de sintagmas e iconografías subalternas como resultado de relaciones de poder asimétricas.

situación y posicionamiento refieren a lo «relativo» desde la perspectiva braudeliana y corrobora que los mapas de interacción se presentan de manera cambiante, permitiendo destacar el carácter móvil, latente y en situación de los usos que pueden tener las imágenes en el marco de redes relacionales específicas.

Pero, hay otro dato fundamental que relaciona a la ciudad de Córdoba con la región andina luego de la resistencia Calchaquí del siglo XVII, y que vincula dicha región a relaciones de poder asimétricas *identificadas con imaginarios sociales de subalternidad y resistencia*. Page (2007) destaca que luego de la fundación de Córdoba, se produce un emplazamiento periférico a la ciudad de un asentamiento de indígenas Calchaquíes sobre terrenos donde habitaba anteriormente una población Camiare que fue trasladada —lo cual explicaba la escasez de mano de obra en momento— y justificaba la consolidación de un nuevo asentamiento para tales fines.⁸ Este nuevo asentamiento, ubicado en tierras de los jesuitas que limitaban con el ejido, fue ocupado por algunas parcialidades de los trasladados indios calchaquíes (después de su reducción, del control colonial sobre la región y del proceso de desterritorialización como «castigo al alzamiento»). En este grupo trasladado se encontraba el hijo del cacique Juan Chelemín. Aquel asentamiento del pueblo de La Toma, en el actual barrio Alberdi, marca el inicio del contacto material y el vínculo simbólico que se establece entre el pueblo Comechingón y el Calchaquí, interrelaciones que podemos apreciar actualmente vinculan Barrio Güemes con Alberdi a partir de diferentes actividades relacionadas a memorias culturales⁹ y derechos humanos.

Visualidades mnemónicas: reactivaciones culturales de larga distancia y circuitos visuales de larga proyección histórica

Las imágenes montajes que se presentarán e interpretarán a continuación fueron realizadas y puestas en circulación pública —mediante medios gráficos y digitales— por instituciones culturales del barrio, algunas públicas y otras de gestión independiente.

Las imágenes de las figuras 1 y 2 son los flyers de difusión de una serie de cinco encuentros, denominados «Taller de Yuyos» realizados por la Casa del Pueblo de Güemes,¹⁰ institución pública municipal, entre mayo del 2018 y febrero del 2019.¹¹ La

⁸ Según Page “Los calchaquíes en particular y desde su asentamiento en los suburbios, contribuyeron al desarrollo de la ciudad como grupo de servicio” (2007, p.131). El Pueblo de La Toma además es reconocido por parte de la comunidad comechingona como asentamiento ancestral del pueblo camiare-comechingón.

⁹ En el marco de fechas cosmovisivas y conmemorativas específicas.

¹⁰ Ubicada en Pasaje Revol al 52.

¹¹ Estas imágenes fueron difundidas en la página institucional de la Casa Pueblo Güemes y en las redes sociales de la institución.

imagen de la figura 1 se realiza para difundir la actividad específica del 12 de mayo del 2018.

En esta se puede visualizar un hombre quechua identificable por su gorro «chullo» andino que presenta ideografías (en un soporte textil¹² que permite vincular los diseños geometrizados a sus técnicas de producción) y por el «quintu» que muestra en sus manos (tres hojas de coca a modo de ofrenda que significan amistad y gratitud). El fondo total de la imagen presenta —de forma amplificada sobre la totalidad del espacio plástico— hojas de coca. Esta imagen compuesta propone vínculos locales (cordobesas) y regionales (andinas) de conocimientos, a partir de relacionar las actividades del taller (situadas en Güemes, Córdoba) con los saberes andinos respecto al uso y manipulación de plantas medicinales.

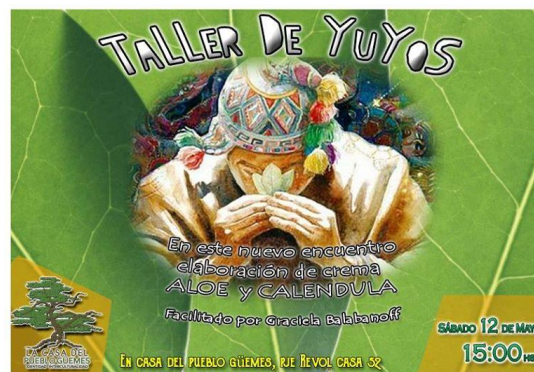


Figura 1. Casa del Pueblo de Güemes (2018), imagen montaje digital (flyer de difusión del «Taller de Yuyos» publicado en las redes sociales del espacio durante abril e inicios de mayo del 2018)

La imagen de la figura 2 se difunde en el marco del taller realizado el 17 de septiembre del 2018. En la sección inferior derecha se visualizan dos recuadros: el situado hacia la izquierda es una imagen realizada mediante montaje digital por la comunidad comechingona «La Toma» donde aparece un cóndor a la izquierda, un maíz en la parte inferior, el sol en la sección superior y un árbol con un río (el Suquía) a la derecha. Se aprecia la bipartición del espacio total del recuadro en derecha e izquierda mediante el color rojo y el negro y una división simbólica cuatripartita del mundo de la vida, a partir de la ubicación de cada elemento mencionado: cóndor, sol, río y vegetación, maíz. Al lado de este recuadro, hacia la derecha, hay otro con la representación de un algarrobo, símbolo institucional de «Casa Pueblo Güemes». Es fundamental aclarar que, si bien este es el logo institucional, la imagen revela de forma simbólica y visual, el vínculo transhistórico y transterritorial entre dos barrios y dos comunidades indígenas de la ciudad de Córdoba: el barrio Güemes y el pueblo de La Toma en barrio Alberdi/ la comunidad comechingona con la calchaquí. Se debe destacar que el árbol representado en el logo de Casa Pueblo Güemes corresponde al algarrobo abuelo ubicado en la calle Achával Rodríguez 554 de dicho barrio y que de forma recurrente se vincula —performativa y simbólicamente, por medio de actividades e imágenes— con el algarrobo «Tacu» («abuelo» en camiare) de la calle Pinelo 32 (en Alberdi), árbol sagrado venerado por dicha comunidad. La alusión y

¹² En la imitación representativa gráfica de un soporte textil, es decir no es un soporte textil en sí mismo sino un dibujo de este.

vinculación simbólica a través de imágenes que presentan algarrobos emplazados territorialmente en dos barrios diferentes de Córdoba, dan cuenta del valor de los dichos

algarrobos como símbolos de unidad y de contacto cultural entre dos comunidades.¹³

Por otra parte, además la evocación simbólica y a su vez indicial de un algarrobo en el logo institucional de Casa Pueblo Güemes, funciona de forma dual, estableciendo zonas de contacto simbólicas a través de un algarrobo que puede ser tanto el de Güemes como el de Alberdi. Vemos en el logo de Casa Pueblo Güemes que dicho árbol está rodeado de

siete cuadrados de colores a cada lado, citando a la Whipala andina, ya que presenta la misma cantidad de colores y recuadros por lado y en la misma distribución, siete en total, que dicho emblema identificatorio. Se distingue además el uso en su diagonal central de cuadrados blancos, alusivos a la Whipala del Collasuyu, región sur (aymara) del Tawantinsuyu. Por medio de la asociación simbólica de estos dos recuadros, y del propio logo institucional de casa Pueblo Güemes, se da cuenta de manera visual, de un vínculo intrainstitucional e intracomunitario de larga proyección histórica. Además de la alusión a dicho contacto material, se identifican aquí las convergencias de zonas de contacto simbólicas y de campos de simultaneidades, al compartir cierto horizonte epistémico común entre las comunidades, identificables en las formas de distribución simbólico espacial de la composición y en el uso de formas identificatorias vinculadas a los estandartes y las banderas. Por otra parte, además, en todas las imágenes del mencionado ciclo se utiliza el mismo recurso de asociación visual, donde se representan (de forma mimética en el fondo de la imagen integral) las plantas específicas con las que se trabajará en el taller (las cuales se las menciona también en forma de texto). Los saberes vinculados al uso de plantas se proponen asociados visual y simbólicamente con los saberes andinos a partir de la inserción



Figura 2. Casa del Pueblo de Güemes (2018), imagen montaje digital (flyer de difusión del «Taller de Yuyos» realizado el 17 de septiembre del 2018, publicada en las redes sociales del espacio durante agosto y septiembre del 2018)

¹³ Contactos asiduos entre la comunidad comechingona y la calchaquí en la ciudad de Córdoba vigentes desde el siglo XVII (Page, 2007), producto de los procesos de desterritorialización (Giudicelli, 2018) sufridos por la comunidad Diaguita-Calchaquí posteriores al Gran Alzamiento diaguita en los cuales varias familias (entre ellas las del hijo del Cacique Juan Chelemín) fueron trasladadas de manera forzada como mano de obra a la ciudad de Córdoba.

del logo institucional, el cual reitera la vinculación «trans-territorial» o «multiterritorial» entre lo local y lo regional.¹⁴

El 18 de agosto del 2018 Teatro La Luna publica otra imagen montaje (figura 3) en el marco de la difusión de la obra teatral *Esdrújula. Palabras para Bonino*¹⁵ de parte de «Zeppelin Teatro» cuyo subtítulo de presentación es: «Teatro, poesía y lucha de calles». En la imagen se puede ver la representación de una cabeza masculina, la de Jorge Bonino,¹⁶ con un pañuelo rojo con arabescos como tapaboca colgante.¹⁷ La parte superior de la cabeza, en el lugar de los «sesos», el cerebro y los



Figura 3. Teatro La Luna (2018), imagen montaje digital (flyer de difusión de la obra teatral *Esdrújula. Palabras para Bonino* presentada por «Zeppelin Teatro»)

pensamientos, la imagen presenta un conjunto de elementos visuales funcionado entre sí de manera simbólica. El que atañe en nosotros particular interés es la identificación de un mástil con un escudo y una bandera. Este mástil, presenta en la sección del apoyo, el escudo nacional argentino (recordémoslo con el gorro frigio, símbolo federal y con las manos en saludo y unión fraternas). La parte superior el mástil presenta una bandera, una whipala andina del Collasuyu, en lugar de una bandera argentina. Este contrapunto de presentación entre escudo-bandera-whipala establece una crítica, una ironía y una propuesta. Por un lado, critica la existencia de un país «federal y fraterno» respecto a la región andina, por otro lado, reconoce la fundación de Argentina en base a una antigua nación y por otro propone como proyecto fraterno «unificar» y concretar —a partir de reconocimiento y el valor— la promesa de nación inclusiva. Se visualizan también otros elementos identificables que construyen sémicamente la imagen general de Bonino como

¹⁴ Lo local a través del contacto entre barrio Güemes y barrio Alberdi (Casa del Pueblo de Güemes y el Pueblo La Toma en Alberdi) y lo regional (andino/whipala/ módulo cuadrado/ siete colores).

¹⁵ Cfr. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2472950179398810&set=a.127122907314894>

¹⁶ Jorge Bonino [1935, Villa María, Córdoba-1990, Córdoba, Argentina] fue un arquitecto, actor, humorista y artista de la generación del Instituto Di Tella de Buenos Aires.

¹⁷ Puesto de la manera que se ponen los tapabocas para protección del humo y gases lacrimógenos en las manifestaciones callejeras, en las manifestaciones de los espacios públicos y los identificados con los usados por los «piqueteros». Recordemos que se identifica a los piqueteros con el movimiento de trabajadores desocupados en Argentina de mediados de 1990. La creciente desocupación y la pobreza en aumento durante la presidencia del gobierno neoliberal de Carlos Menem produce el surgimiento de protestas y la organización de trabajadores que perdían su empleo, quedando excluidos del mercado laboral. Como forma de protesta social este movimiento se caracteriza por la instalación de piquetes en lugares estratégicos, para imposibilitar total o parcialmente la circulación de mercancías y trabajadores por calles, caminos o rutas, con el objetivo de impactar en términos de visibilización.

un artista revolucionario. La conjunción en la misma imagen de una whipala andina, con una montaña y un cóndor, nos lleva a identificar dicha montaña con la cordillera de los Andes y asociativamente con lo andino como región revolucionaria, identificada como tal a partir de la presencia de Agustín Tosco¹⁸ dando un discurso (se lo representa con la boca abierta y el puño levantado, hablando a viva voz a las multitudes). Esta imagen a su vez presenta significativas identificaciones de locación, que nos permite reconocerla como una imagen de producción local cordobesa, identificada también con la región andina en términos revolucionarios. Lo identificatorio de «lo cordobés» se da a partir de la presencia de Bonino junto a Tosco y de «lo andino» a partir de la presencia de la whipala, las montañas (Andes) y el cóndor, lo cual promueve el encadenamiento sémico de lo andino con lo «sudamericano revolucionario».¹⁹

La imagen de la figura 4 es un montaje digital, realizado por el Centro Cultural Bataclana,²⁰ difundida a través de las redes sociales del espacio, en el marco de la convocatoria de la 13° «Marcha de la Gorra» a realizarse el jueves 28 de noviembre del 2019 en Córdoba. Esta imagen, a la luz del contexto directo de la producción de su discurso visual, puede interpretarse en el marco de un contexto nacional de políticas represivas llevadas a cabo por el gobierno neoliberal en curso, implementadas de forma particular en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y Córdoba capital, popularmente denunciadas bajo la consigna de «Gatillo Fácil». De forma central en la imagen se visualiza la figura de un «pibe» con gorra (estigmatización argentina de clase y racializadora)²¹ el cual porta una camiseta que dice «debajo de cada gorra hay un pibe con su historia». Alrededor de esta imagen, sobre el lado izquierdo, se distinguen a dos mujeres aymaras con sus whipalas andinas (en una clara referencia a las luchas en el marco del golpe de estado en Bolivia y de la reivindicación de los derechos humanos de los pueblos indígenas) junto a la imagen de una bandera contemporánea de la nación Mapuche, en el marco también de los conflictos sociopolíticos y las protestas

¹⁸ El célebre líder estudiantil identificado con el «Cordobazo».

¹⁹ Estos elementos proponen las siguientes relaciones sémicas: TOSCO/ JUVENTUD ESTUDIANTIL/ REVOLUCIÓN ESTUDIANTIL/ WHIPALA ANDINA/ PUEBLOS ORIGINARIOS/ REIVINDICACIONES/ NATURALEZA/ MONTAÑAS/ LIBERTAD/ VUELO/ IMAGINACIÓN/ VANGUARDIA ARTÍSTICA/ REGIÓN ANDINA/ ARQUEOLOGÍA ARTÍSTICA/ MANIFESTACIONES POPULARES/ JUSTICIA SOCIAL/ ESPACIOS PÚBLICOS/ CORDOBA REVOLUCIONARIA/ CÓRDOBA REVOLUCIONARIA DE IDENTIFICACIÓN SUDAMERICANA.

²⁰ *Bataclana Espacio Cultural* está ubicado en la calle Arturo M. Bas 1083 del Barrio Güemes de la Ciudad de Córdoba.

²¹ La cual identifica a los jóvenes provenientes de barrios populares y clases obreras, como responsables directos de los conflictos sociales asociados a la delincuencia, justificados por su supuesta condición «humilde». Por otra parte esta identificación racializadora suele asociarse a imágenes de jóvenes con piel trigueña y morena, asociando peyorativa y simbólicamente el mestizaje, con imaginarios sociales vinculados a la «pobreza y delincuencia».

masivas en Chile.²² Es necesario destacar además, sosteniendo «simbólicamente» por debajo del conjunto visual, un conjunto de «llantas de vehículos» en clara referencia a las luchas piqueteras como un «hito» clave en la visibilización de las disputas de los espacios públicos donde sectores sociales subalternos, en el marco de estrategias de escucha, logran trasladar sus reclamos a las principales vías de acceso de las ciudades, desplazando y «ocupando» los circuitos cívicos-productivos con protestas ineludibles e «incómodas» hacia un amplio sector ciudadano. Por último, a la imagen se le adiciona el cartel que dice FUERA PORTA,²³ que presenta la icónica calavera de «veneno». Este cartel, remite a los reclamos de los residentes del Barrio San Antonio e Inaudí en la Ciudad de Córdoba por la regulación estatal y la supervisión de la planta de Bioetanol de la empresa de los Hermanos Porta, causante de graves

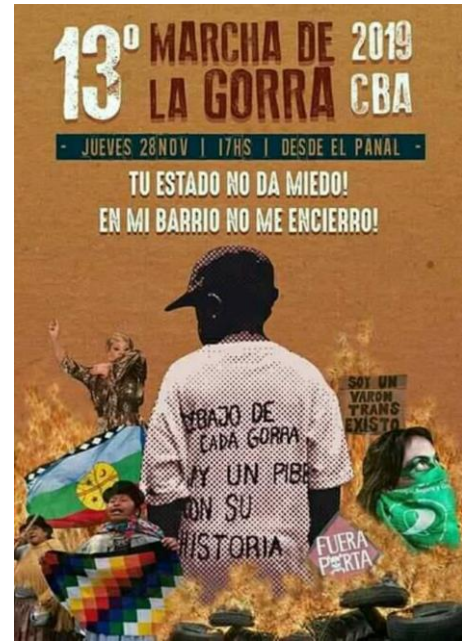


Figura 4. Centro Cultural Bataclana (2019), imagen montaje digital (difundida a través de las redes sociales del espacio, en el marco de la convocatoria de la 13ª «Marcha de la Gorra» a realizarse el jueves 28 de noviembre del 2019 en la ciudad de Córdoba)

afecciones a la salud (sobre todo de niñas y niños como ancianas y ancianos). Este cartel, índice local cordobés de las luchas barriales ante el extractivismo y los estragos de los químicos en la salud, le adiciona a la imagen integral locación y especificidad —las luchas populares y barriales cordobesas por el bien común— en el marco de las protestas nacionales y regionales por el impacto ambiental que genera el capitalismo desregulado en los territorios sudamericanos. Esta evocación a las luchas barriales y populares repercuten en el imaginario cordobés de media proyección histórica, que recuerda y revitaliza ente cada nuevo caso, la coyuntura histórica de las movilizaciones estudiantiles en el marco del Cordobazo, y evoca la memoria reciente de las protestas durante el 2012 y 2013, por la expulsión de la multinacional MONSANTO en el barrio Malvinas de la Ciudad de Córdoba en el marco de las luchas contra los agrotóxicos.

²² Y en Argentina los desalojos de las comunidades y las problemáticas sobre a la posesión legal y legítima de la tierra por parte de las comunidades del Neuquén y Chubut.

²³ Insignia pronunciada públicamente en numerosas manifestaciones de parte de la Asociación Civil de vecinos de la Ciudad de Córdoba «¡Fuera Porta!» en defensa de un ambiente seguro. En su portal de Facebook la Asociación Civil describe la situación del siguiente modo: «Preocupados por las emanaciones de vapores que se producen en la empresa Porta Hermanos, desde que comenzó la producción de bioetanol en el establecimiento ubicado en la avenida Valparaíso, vecinas y vecinos de los barrios San Antonio e Inaudí venimos movilizándonos para que el Estado garantice que la planta no contamine el medio ambiente, ni afecte la salud de la población del sector».

Conclusiones

La potencia de la visualidad andina radica en la continuidad de su uso y emerge de manera vigorosa para Cusicanqui (2010) al estar «inserta en el mundo contemporáneo, capaz de retomar la memoria larga del mercado interno colonial, de la circulación a larga distancia de mercancías, de las redes de comunidades productivas —asalariadas o no— y de los centros urbanos multiculturales y abigarrados» (p. 80). En esta cita la autora evidencia dos cuestiones: por un lado, el carácter evocador del uso del imaginario visual andino para la rememoración de *circuitos de contacto material regional promovidos desde el mercado colonial*; y por otro, hace hincapié sobre la existencia de un itinerario de *circulación territorial de larga distancia*, especificando el protagonismo —en estos circuitos— de los *mercados*²⁴ y los intercambios a gran escala que estos promueven. Usa de forma específica dos adjetivos: «multiculturales y abigarrados» los cuales transparentan el carácter mestizo de urbanidades y mercados desde su configuración *chixi*.²⁵ De forma específica para nuestro estudio además, aquella cita resulta particularmente iluminadora, permitiendo comprender la apreciación de los actuales usos de IMAA en BG a la luz de la reactivación material, visual y simbólica de circuitos de contacto entre Córdoba y la región andina, propiciados por las prácticas de intercambio culturales y laborales, inscriptas en la performatividad abigarrada de una puesta cultural en formato «mercado» de tipo *ferial*.²⁶

A partir de la visualización específica —al interior de numerosas imágenes circulantes en contexto— de la convivencia de citas visuales referenciantes de la matriz cultural Camiare²⁷ junto a la andino-amerindia —las cuales señalan el vínculo particular entre barrio Güemes y Alberdi— ha emergido el interrogante por identificar la naturaleza de dichas convergencias. Los principales hallazgos del presente estudio, partieron de responder a dicho interrogante, y permitieron la señalización de múltiples itinerarios de vinculación de BG con la matriz cultural andina desde una perspectiva transterritorial y trahistórica, simbólicamente identificada con relaciones de poder asimétricas e imaginarios sociales de autodeterminación y resistencia reactivados luego del Gran

²⁴ Desde esta perspectiva resulta fundamental dimensionar y reconocer el valor, para semejante configuración económica a gran escala, de los circuitos y economías indígenas precedentes, indispensables para su configuración, propuestos de forma desdibujada desde el imaginario de lo «colonial».

²⁵ Según Cusicanqui Ch'ixi manifiesta una realidad donde: «coexisten en paralelo múltiples diferencias culturales, que no se funden sino que antagonizan o complementan». Representa una mezcla no homologada y conflictiva donde «cada diferencia se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa» (2010, p.3). Esta definición de Ch'ixi como la coexistencia de heterogeneidades no fusionables es congruente con la definición que proponen Laplantine y Nouss (2007) de «mestizaje» quienes lo consideran una condición abigarrada, contradictoria, conflictiva y dolorosa que manifiesta en su múltiple posición su situación no resuelta, indeterminable e indefinible como homologable, mezclada o híbrida.

²⁶ Destaquemos además la presencia durante los fines de semana del mercado de frutas y verduras en las calles aledañas al Paseo de las Artes.

²⁷ Enunciación propia de la cultura identificada colonialmente como «Comechingona» autóctona del actual territorio de estudio.

Alzamiento Calchaquí del s. XVII y su proceso de desterritorialización y desnaturalización (Giudicelli, 2018) deveniente. Aquel asentamiento del pueblo de La Toma, en el actual barrio Alberdi, marca un hito de contacto material y simbólico entre el pueblo Calchaquí y el Camiare, interrelaciones que continúan y actualmente podemos apreciar a partir de diferentes actividades relacionadas a memorias culturales y derechos humanos gestionadas desde instituciones situadas en ambos barrios, tanto en Alberdi como en Güemes. En este sentido las variadas propuestas materiales y simbólicas por visibilizar lo que no se ve, lo que se invisibiliza y lo latente en forma de flujos simbólicos, evidencia la disputa ideológica, política y cultural por la co-construcción de los imaginarios sociales locales de un barrio que pendula entre lo subalterno y lo emergente en el marco de una historia hegemónica cultural y social de una Córdoba que busca reforzar, continuar y re transmitirse a través de un imaginario de perspectiva internacional, universalista y académico. Barrio Güemes se configura como territorio en disputa, en torno a nociones de identidad que reelaboran configuraciones simbólicas latentes respecto de la apropiación de un supuesto «pasado común» en el marco de identidades nacionales y regionales.

Referencias

- Agüero, C. (2017). *Local/Nacional. Una historia cultural de Córdoba en el contacto con Buenos Aires (1880-1918)*. Bernal, Argentina: Editorial Universidad Nacional de Quilmes.
- Assaudourían, C. S. (1982). *El sistema de la economía colonial. Mercado interno, regiones y espacio económico*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Chartier, R. (2005). *El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo escrito*. México: Universidad Iberoamericana.
- Depetris Chauvin, I. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh, Estados Unidos: Latin America Research Commons. Doi:<https://10.25154/book3>.
- Didi-Huberman, G. (2018). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora (trabajo original publicado en 2000).
- Dussel, E. (2000). Europa, modernidad y eurocentrismo. En E. Lander, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (págs. 41-54). Buenos Aires, Argentina: CLACSO.
- Dussel, E. (2015). *Filosofías del Sur. Descolonización y Transmodernidad*. México D.F.: Akal/ Inter Pares.
- Escobar, T. (2021). *Aura latente. Estética/Ética/Política/Técnica*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Geertz, C. (1983;). *La Interpretación de las Culturas*. Traducción de Alberto L. Bixio; revisión técnica de Carlos Julio Reynoso]. Barcelona, España: Gedisa (original publicado en 1973).
- Giudicelli, C. (2018). Disciplinar el espacio. Territorializar la obediencia. Las políticas de reducción y desnaturalización de los Diaguitas- Calchaquíes (Siglo XVII). *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 133-144.
- Giunta, A. (2020). *Contra el Canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Goerlik, A. (2002). Ciudad. En C. Altamirano (Dir.). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- _____ (2008). El romance del espacio público. *Alteridades* 18 (36), 33-45. Recuperado de: <https://www.scielo.org.mx/pdf/alte/v18n36/v18n36a4.pdf>
- Jáuregui, A. y Penhos M. (1999). Las imágenes en la Argentina colonial. Entre la devoción y el arte. En J. E. Burucúa, *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política* (págs. 45-104). Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Kush, R. (2015). *El pensamiento indígena y popular en América*. Córdoba: Tierra del Sur (original publicado en 1971)
- Kush, R. (2016). *América Profunda*. Nono: Cleta Ediciones (original publicado en 1962)
- Kush, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Rosario, Argentina: Editorial Fundación Ross.
- Laplantine, F. & Nouss, A (2007). *Mestizajes. de Arcimboldo a zombi*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica (original publicado en 2001)
- Lorandi, A. M. (2000a). Identidades ambiguas. Movilidad social y conflictos en los Andes, siglo XVII. *Anuario de Estudios Americanos* 57(1), 111-135. Recuperado de: <https://estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/view/261/266>
- _____ (2000b). Las reveliones indígenas. En E. Tandeter. *Nueva Historia Argentina. Tomo II* (págs. 285-330). Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.
- Moxey, K. (2016). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Barcelona, España: Sans Soleil.
- Page, C. A. (2007). El pueblo de indios de la Toma en las inmediaciones de Córdoba del Tucumán. Un ejemplo de asentamiento periférico. Siglos XVII al XIX. *Cuadernos de Historia, Serie Economía y Sociedad*, (9), 105-137. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/cuadernosdehistoriaeys/article/view/9941>
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En CLACSO. *Cuestiones y horizontes : de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo (trabajo original publicado en 2000).
- Rex González, A. (1980). *Arte Precolombino en Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Filmediciones Valero.
- _____ (2007). *Arte, estructura y arqueología*. Buenos Aires, Argentina: La Marca Editora (trabajo original publicado en 1974).
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Chi'ixinakax utxiwa. una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Córdoba, Argentina: Cleta Ediciones.

- _____ (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Segura, R. (2013). Lo público como lugar practicado. Regulaciones sociales, temporalidades colectivas y apropiación diferencial de la ciudad. En M. D. Mariano Fernández. *Lo público en el umbral. Los espacios y los tiempos, los territorios y los medios* (pp. 18-46). La Plata, Argentina: EPC.
- Sondereguer, C. (1999). *Arte Cósmico Amerindio*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Corregidor.
- Zablosky, C. (2010). Hacia una perspectiva interdisciplinaria en la consideración de objetos con valor estético. *Avances*, 1 (16), 343-353.